

М. СМИРНОВА

СОПОСТАВЛЯЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ



Размышления педагога-пианиста
над страницами классической музыки

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

М. СМИРНОВА

СОПОСТАВЛЯЯ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ

*Размышления педагога-пианиста
над страницами классической музыки*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2003

ББК 85.313
С 50

Рекомендовано к публикации
редакционно-издательским советом
Государственной Санкт-Петербургской консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова

Рецензенты:

доктор искусствоведения
профессор ***А. К. Кенигсберг***
народный артист России
профессор ***А. Г. Скавронский***

ISBN 5-88718-044-7

© М. Смирнова, 2003
© Издательство «Сударыня»,
оригинал-макет, 2003

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
Разные лики бетховенской музыки	8
Артур Шнабель и исполнительская шубертиада . . .	64
Фортепианные циклы Р. Шумана, П. Чайковского, К. Дебюсси, С. Прокофьева, о детях и для детей	132
Роберт Шуман. «Детские сцены»	134
«Детский альбом» П. И. Чайковского . . .	157
Клод Дебюсси. «Детский уголок»	190
Сергей Прокофьев. «Детская музыка» . . .	202
Вместо заключения	226

*Памяти моего учителя
профессора А. Д. Логовинского*

ПРЕДИСЛОВИЕ

*Произведения прошлого
непрерывно изменяют, чтобы их сохранить.*

Ф. Бузони

Поистине музыка – искусство привилегированное. Архитектурное сооружение может разрушиться, картина – выцвести, статуя – расколоться, а творение музыкального искусства, пока к нему обращаются все новые поколения музыкантов, продолжает свое художественное бытие.

Музыковеды-теоретики рассматривают музыкальное произведение под всевозможными углами зрения и в самых разных ракурсах: изучают его форму, фактуру, ладо-гармонические и метроритмические особенности, определяют используемые композитором приемы развития тематического материала. На основании этого они помещают сочинение в рамки определенного стиля, соотносят его с музыкой той или иной эпохи, выявляют индивидуальные особенности композиторского письма и т. д.

Существует, однако, иной ракурс рассмотрения музыкального сочинения – изучение его исполнительских трактовок. Вариантная множественность интерпретаций обеспечивает музыкальному произведению подлинное художественное бессмертие. Вместе с тем исполнительское творчество активно вторгается в композиторское мышление эпохи, в музыкознание и музыкальную педагогику.

Исследовать, как тот или иной исполнитель трактует заключенный в музыкальном произведении художественный образ, какими средствами его воплощает – занятие столь же увлекательное,

сколь поучительное. Здесь познаются интонационные закономерности, архитектурное решение опуса, особенности исполнительского темпоритма и другие моменты. В результате нам постепенно открывается творческая мысль артиста, и мы сами начинаем острее слышать, дальше видеть, лучше понимать.

Появление, распространение и усовершенствование звукозаписи позволило поставить анализ исполнительских интерпретаций на достаточно объективную основу. Это дало музыкантам возможность не только во всех подробностях постигать интересующую их интерпретацию, но и сопоставлять ее с другими.

Исполнительский анализ по сути своей всегда есть анализ сравнительный. Даже обращаясь к рассмотрению единичной трактовки, мы невольно включаем ее в контекст других, известных нам, или же сопоставляем с собственным представлением о данном произведении, о стиле автора, музыкальном языке эпохи и т. д.

Одни трактовки вызывают наше восхищение, другие оставляют равнодушными, третьи мы решительно не приемлем. Но, независимо от нашей оценки, знакомство со все новыми истолкованиями сочинения стимулирует воображение и побуждает к поискам собственных творческих решений. Сопоставление интерпретаций заостряет слуховое внимание, развивает навыки аналитического слушания, помогает отойти от стереотипов, которые невольно складываются в практике педагогической работы. В результате педагог становится более чутким и восприимчивым к тем, пусть скромным, но самостоятельным находкам, которые присутствуют в игре ученика. Помимо этого, дополняется и уточняется представление об исполнительских стилях, вносятся новые черты в портрет того или иного артиста.

Но и это еще не все. Сравнительное рассмотрение разных интерпретаций обогащает представление о самом произведении, позволяет проследить, как оно переосмыслилось в историческом времени. «Понятие “интерпретация” относится прежде всего к области познания, — отмечает И. Кайзер, — поскольку ее можно оценивать и различать главным образом по тому, прибавляет ли она что-нибудь к уже имеющемуся представлению о произведении, расширяет, обогащает ли его»¹.

¹ *Kaiser I. Beethoven's 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten. Frankfurt am Main, 1975. S. 11.*

Как известно, при первом прослушивании нового для нас произведения мы, воспринимая музыку, почти не замечаем посредничества интерпретатора. При последующих – все явственнее проступает печать, которую накладывает на сочинение исполнитель. Но и само произведение начинает как бы высвобождаться в нашем представлении от конкретных звуковых реализаций, обнаруживая те основные, сущностные черты, которые сохраняются во всякой интерпретации².

Предлагаемые вниманию читателя размышления педагога-пианиста над страницами классической музыки как раз и основаны на анализе исполнительских интерпретаций и, прежде всего, на анализе сравнительном. В первой главе речь идет о бетховенской фортепианной музыке. На протяжении двух столетий она изучена, казалось бы, во всех аспектах, однако многое продолжает оставаться загадкой. Появляются все новые труды, разгораются дискуссии, в том числе, самая, пожалуй, плодотворная дискуссия – невербальная, то есть та, которая заключена в разных, порой полярно противоположных исполнительских интерпретациях.

Объектом размышлений в первой главе становится Третий фортепианный концерт Бетховена. Для сопоставления выбраны достаточно контрастные трактовки, принадлежащие таким несхожим мастерам, как А. Шнабель, Э. Гилельс, С. Рихтер, Г. Гульд, В. Кемпф³.

Вторая глава посвящена фортепианным сонатам Шуберта. Одно дело, когда существует непрерывная традиция исполнения той или иной музыки и есть возможность проследить, как менялось отношение к ней в разные эпохи. Но бывает и так, что произведение уходит на продолжительный срок из исполнительского репертуара, и только по прошествии времени, порой длительного, музыканты заново его открывают. Так случилось и с сонатами Шуберта, которые долгие годы не игрались пианистами. Явил их миру Артур Шнабель, искусство которого покорило мир не только своей новизной, – ведь, как сказал Поль Валери, «ничто не проходит так быстро, как новизна», – но и поразительной глубиной. Трактовки Шнабеля и сегодня звучат исключительно смело и современно. Идущая вразрез с привычным представлением

² *Корыхалова Н.* Интерпретация музыки. Л., 1979. С. 182.

³ Все звукозаписи были предоставлены автору настоящей книги фонотекой Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

о шубертовской музыке, игра пианиста оказала сильнейшее воздействие на музыкальное мышление XX столетия в целом.

Третья глава книги обращена в первую очередь к педагогам. Она также может быть полезна исполнителям и учащимся. Фортепианные циклы Шумана, Чайковского, Дебюсси, Прокофьева о детях и для детей относятся к «золотому фонду» педагогического репертуара. Каждый из этих циклов можно назвать микрокосмом стилей названных композиторов⁴. В настоящей книге эти сочинения впервые рассматриваются в ракурсе сопоставления их исполнительских трактовок. И тогда оказывается, что в передаче Шнабеля и Горовица, Флиера, Нильсена и других пианистов, столь хорошо известные образы Чайковского или Дебюсси высвечиваются совершенно по-разному.

Автор отдает себе отчет в том, что, создавая вербальную модель тех или иных интерпретаций, он истолковывает их в какой-то мере субъективно. Впрочем, интерпретация интерпретаций и не может быть иной. Если читатель в свою очередь почувствует вкус к такому анализу и станет рассматривать разные трактовки, углубляя понимание музыки и совершенствуя мастерство, цель этой книги будет достигнута.

Автор благодарит
профессора **Н. П. Корыхалову** за помощь,
оказанную на всех этапах создания книги,
а также профессоров и доцентов
Т. А. Апилян, Л. Г. Данько, М. И. Кириллову, О. П. Сайгушкину,
Н. П. Толстых, Н. П. Цивинскую, Д. Н. Часовитина,
В. А. Шекалова, А. Б. Шнитке
за ценные замечания и пожелания,
высказанные в процессе ее обсуждения.

⁴ Интервью с П. Бадур-Скода. Советская музыка. 1974. № 6. С. 142.



РАЗНЫЕ ЛИКИ БЕТХОВЕНСКОЙ МУЗЫКИ

Третий фортепианный концерт Бетховена и его интерпретации

Творческое наследие Бетховена исключительно многогранно, в этом плане оно сопоставимо, пожалуй, лишь с наследием И. С. Баха. «В наши дни принято изумляться многостильности Стравинского или Пикассо, усматривая в этом признак эволюции художественной мысли, свойственной XX веку, — пишет В. Конен. — Но Бетховен в этом смысле нисколько не уступает нашим великим современникам, между Сонатами Op. 2 и Op. 106 разница не меньше, чем та, которая отделяет “Петрушку” от “Симфонии псалмов”»¹. Можно полагать, что не только в глубине и масштабности идей, но отчасти и в этой, условно говоря, «многостильности» — причина поразительной жизнеспособности бетховенского творчества. Музыка композитора с момента ее создания постоянно звучит на всех концертных эстрадах мира, занимает почетное место на всех ступенях музыкального обучения.

Каждый исполнитель выбирает среди бетховенских произведений те, которые наиболее созвучны его мироощущению, и судить о нем можно по тому, как он играет Бетховена. Но не только об

¹ Конен В. К проблеме «Бетховен и его последователи». В кн.: Бетховен. Сборник статей. Вып. 1. М., 1971. С. 18.

отдельном музыканте — о той или иной эпохе можно судить, исходя из того, что услышано и востребовано ею в многогранном бетховенском наследии.

Однако здесь таится парадокс: бетховенское творчество в полном его виде никогда не находило всеобщего признания. Так, при жизни композитора и долгие годы после его смерти не встречали понимания его поздние сочинения. Их считали странным порождением глухого композитора, оторванного от реальных основ слухового восприятия. В середине девятнадцатого столетия произошло стремительное переосмысление произведений среднего периода бетховенского творчества, которые прочитывались теперь в романтическом ключе, заметна была также тенденция к программности и театрализации. Ранний и поздний Бетховен вызывал неизмеримо меньший интерес. Именно в эти годы пианисты начали активно выявлять виртуозное начало в творениях композитора.

Начиная с конца XIX столетия и поныне велико стремление музыкантов постичь поздние сочинения композитора, в том числе его последние сонаты. Но и в наши дни, как и в предшествующие времена, в обычный обиход пианистов входят далеко не все бетховенские сочинения. Так, редко исполняются на эстраде его произведения вариационного жанра, за исключением Тридцати двух вариаций с-*toll* и Вариаций на тему Диабелли.

Нельзя не заметить, что среди сонат и сегодня наиболее часто звучат те, которые обрели популярность еще в эпоху романтизма — «Патетическая», «Лунная», «Аврора», «Апассионата», а также Семнадцатая. Довольно часто исполняются в наши дни последние сонаты. Остальные звучат на концертной эстраде значительно реже... На протяжении всего XX столетия в концертных программах лидировала «Апассионата». По остроумному наблюдению Н. Перельмана, «легендарность “Апассионаты” стала и ее бедой. Она приняла на себя бремя представительства, не предусмотренное автором»².

В различные времена менялась оценка как отдельных произведений композитора, так и его стиля в целом. В начале XX века произведения Баха и Моцарта почти не исполнялись в фортепианных концертах, репертуар начинался всерьез с Бетховена, который понимался весьма односторонне³. По воспоминаниям А. Шнабеля, в Вене, которая традиционно отличалась высоким

² Перельман Н. В классе рояля. М., 2000. С. 95.

³ См.: Коган Г. Ферручо Бузони. М., 1997. С. 40.

уровнем музыкальной культуры, си-бемоль-мажорный концерт был в те годы просто неизвестен, Третий до-минорный играли лишь на младших курсах консерваторий, до-мажорный – только дебютанты. Четвертый соль-мажорный концерт Бетховена именовали «дамским», пианисты избегали играть его на концертной эстраде⁴.

Об ограниченном понимании бетховенской музыки в этот период писал Ф. Бузони. Он говорил, что музыкальный мир в те годы лишь формально был подчинен Бетховену, а практически – Вагнеру⁵. Б. Асафьев также полагал, что увлечение музыкой Вагнера привело к искаженному восприятию классической музыки людьми, «живущими только исключениями». В двадцатые годы прошлого столетия А. Луначарский сокрушался о том, что в связи с сильнейшим влиянием на аудиторию музыки Вагнера, Скрябина, импрессионистов широко распространилось мнение об исторической ограниченности бетховенского наследия: «В сравнении со звуковыми ресурсами новейшего времени звуковая оболочка бетховенского творчества поверхностному слушателю могла показаться бедной, одяние его мыслей не поражало роскошью красок, гармонии казались элементарными»⁶.

Сегодня едва ли кто-нибудь разделяет подобные оценки. Тем не менее, нельзя с полной уверенностью утверждать, что критерии, сложившиеся в ту переломную эпоху, окончательно изжили себя. Они повлияли не только на процесс формирования слушательского восприятия, но и на характер исполнительского творчества. Так, Н. Перельман справедливо говорит о «неосознанной форме осовременивания» Бетховена, когда в исполнении Двадцать седьмой сонаты угадывается «будущий нервный Вагнер и сверхнервный Скрябин, в Двадцать девятой – будущие Шопен и Брамс, а в Тридцатой «бушует» Шуман»⁷. И это закономерно, ибо произведения Бетховена, как и других композиторов прошлого, мы воспринимаем сквозь музыку, которая накопилась в нашем сознании слой за слоем.

⁴ См.: Шнабель А. Моя жизнь и музыка. В кн.: Ты никогда не будешь пианистом! М., 2002. С. 44.

⁵ Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб, 1912. С. 14.

⁶ Луначарский А. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп. М., 1971. С. 73.

⁷ Перельман Н. В классе рояля. М., 2000. С. 45.



ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Перед нами прошла череда шедевров фортепианной музыки XIX – XX веков в разных исполнительских прочтениях. Говорят, каждое сравнение спорно. Возможно, это так, но большей частью это случается, когда к нему прибегают ради оценочного суждения, предпочтения одного сравниваемого явления другому, то есть ради выбора лучшего. Сопоставляя интерпретации разных пианистов, я, естественно, не ставила перед собой задачи выстраивать их по рангу. Сравнительное рассмотрение проведено мною, как уже говорилось, с иной целью.

В перекрестье разных подходов наше представление о произведении становится более объемным, обнаруживает новые черты. Желание понять основную концепцию исполнительской трактовки фиксирует наше внимание на средствах выразительности, с помощью которых мастер осуществляет свой замысел, а это обогащает наш собственный исполнительский арсенал. Сопоставляя игру разных артистов, мы яснее различаем их индивидуальные черты, понятие исполнительского стиля становится для нас более предметным.

Использование сравнительного метода особенно полезно молодым музыкантам – тем, кто еще овладевает пианистическим мастерством и ищет своего пути в искусстве. Известно, что ученики бывают склонны, увлекшись исполнением изучаемого ими произведения одним пианистом, копировать его игру. Осознание множественности ликов музыки, знакомство с другими интерпретациями поможет им избежать творческого подражания одному образцу.

Особую ценность представляет исполнительский анализ для педагога. Различия в понимании и воплощении музыки, которые со всей наглядностью предстают при сопоставлении разных трактовок, позволяют уберечься от стереотипного представления, с такой легкостью складывающегося и в слушательском сознании, и в педагогической повседневности.

Как полагала В. Ландовска, не велика заслуга иметь индивидуальную манеру игры. Что же касается индивидуальной интерпретации, то это нечто такое, что встречается крайне редко. «Если великие музыканты – композиторы и исполнители – действительно вносили какие-то изменения в установленную форму, то отнюдь не из желания создать нечто диковинное, а из острой потребности их гения. И что же такое открытие, как не истина, которая всегда существовала и которую кто-то неожиданно с удивлением увидел?»¹¹⁹

¹¹⁹ Ландовска В. О музыке. М., 1991. С. 391.

Смирнова М. В. Сопоставляя интерпретации. Размышления педагога-пианиста над страницами классической музыки. СПб, «Сударыня», 2003. 228 с., вкл.

ISBN 5-88718-044-7

В книге дается сравнительный анализ интерпретаций широко известных произведений фортепианного репертуара. Изучаются исполнительские трактовки крупнейших артистов – П. Бадурь-Скоды, Э. Гилельса, В. Горовица, В. Кемпфа, А. Микеланджело, В. Нильсена, С. Рихтера, Я. Флиера, А. Шнабеля и др. В главе, посвященной детской музыке, затрагиваются также методические вопросы.

Книга обращена к исполнителям, педагогам, а также к тем, кто интересуется искусством игры на фортепиано.

Выпускающий редактор *М. Тоскина*
Технический редактор *В. Никеенкова*
Корректор *И. Фомичева*

Издательство «Сударыня»
196128, Санкт-Петербург, Московский пр., 149 В



Отпечатано в типографии издательства «Сударыня»
196128, Санкт-Петербург, Московский пр., 149 В
Тел. 388-93-41

Подписано к печати 3.04.2003. Печать офсетная.
Формат 60x84/16. Печ. л. 14,25. Гарнитура «Таймс».
Тираж 500 экз.